

ROCHA, Ana Paula Gomes da. **A poética performativa no treinamento de ator-dançarino**. Campinas: Unicamp. Instituto de Artes; Mestrado; PPGAC/ Universidade Federal de Ouro Preto; Bolsa UFOP; Orientador: Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi.

RESUMO: O presente trabalho propõe fazer uma análise comparativa entre dois grupos de Teatro: um acadêmico e brasileiro, outro profissional e tcheco, sendo o primeiro denominado Movère da Universidade Federal de São João Del Rei e o segundo Farm in the Cave sediado na República Tcheca. Os respectivos grupos evidenciam em seus trabalhos uma poética performativa enquanto se treina/ apresenta, evocando o ponto chave de análise da pesquisa que é o próprio treinamento de ator e suas composições como um evento performativo. Esse treinamento inquieta seus espectadores, dando-lhes a percepção de que existe uma linha tênue entre o que é treino e o que é cena. Dessa forma, pretende-se levantar argumentos capazes de comprovar que o treinamento de ator pode ser a própria cena performativa, rompendo com a ideia de que treino e cena são etapas separadas como tradicionalmente é visto. O ponto de partida teórico dessa análise será o diálogo entre o olhar performativo da professora canadense Josette Féral (2015) e da pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte (2011).

PALAVRAS-CHAVE: Treinamento de ator. Ator-dançarino. Performatividade.

The performative poetics in actor-dancer training

ABSTRACT: This article offer a comparative analysis between two theater groups: one from Brazilian Federal University of São João Del Rei, called Movère, and a professional from Czech Republic, named Farm in the Cave. The mentioned groups highlight in their work a performative poetics while training/presenting, awakening the key point of this research analysis: the actors training itself and his compositions as a performative event. This training process stirs viewers, giving them the perception that there is a thin line between what is training and what is scene. Therefore, the intention is to present arguments proving that actor's training can be the performative scene itself, breaking up with the idea that training and scene are detached stages as traditionally made. The theoretical starting point for this analysis will be the dialogue between the performative approaches of the Canadian teacher Josette Féral (2015) and the German researcher Erika Fischer-Lichte (2011).

KEYWORDS: Actors training. Actor-dancer. Performativity.

Redirecionamento inicial

Desde o começo da graduação em Teatro (meados de 2009) interessei-me pelo treinamento de ator; além de realizar exercícios práticos,

inquietava-me a questão de como colocar um corpo em cena, um corpo totalmente despossuído de amarras e entregue ao espaço. Um corpo que passa por uma experiência poética para alcançar determinadas técnicas e, com isso, se disponibiliza a partilhar o seu processo de criação.

Além do estar exposto, o fato de descobrir como mostrar o que se faz sempre me trouxe questionamentos, como por exemplo: como manter a mesma energia corpórea e sua veracidade adquirida em um treino com o intuito de transmiti-la em uma apresentação? Para mim, havia uma ponte entre a sala de treino e o local da apresentação. Essa ponte nem sempre ajudava a atravessar o caminho, em alguns momentos ela dificultava o caminhar para a cena. Havia uma diferença, ainda que pequena, naquilo que eu fazia na sala de ensaio e o que eu levava para a cena diante do espectador. Até então, considerava essa dificuldade uma parte muito relevante para o treinamento. Pensava que isso, de certa forma, instigava-me a querer alcançar um domínio das técnicas e uma libertação de certos bloqueios.

Foi então, que comecei a identificar que havia algo além do ato de treinar do que eu mesma era capaz de colocar em palavras naquela época. Para além da possibilidade de conhecer a si mesmo e as pessoas com as quais se treina, cuidando de si e rompendo com os próprios bloqueios corporais, há uma camada performativa que faz com que exista uma comunicação através do próprio treinamento ou mediante a forma como o treinamento é conduzido e mostra suas composições, improvisações, repetições, etc., para quem faz e quem assiste o treino.

Todo esse processo de experimentação e indagações sobre o treinamento e *como* se treina, *quais* os motivos pelo qual se treina e sua real importância foram trabalhados no Grupo *Movère* da UFSJ sob a coordenação do Professor Adilson Siqueira¹. Nesse grupo tive a oportunidade de aprender sobre a autonomia de criação do ator-dançarino até mesmo quando se treina em grupo e compreender que somos capazes de desenvolver novas técnicas e

¹Artista-pesquisador, professor adjunto do Curso de Teatro da UFSJ e professor/ coordenador do PIPAUS – Programa Interdisciplinar de Pós-graduação em Artes, Urbanidades e Sustentabilidades, líder do Gtrans – Grupo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes, Culturas e Sustentabilidade. Também integra o corpo docente do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena nessa mesma instituição.

poéticas de criação cênica, performativa que, inclusive, dialogam com sustentabilidade.

No começo do grupo trabalhávamos mais com performance, depois centramos o objetivo em treinamento de ator-dançarino e dramaturgias do corpo em diálogo com sustentabilidade. Desde então, comecei a perceber um diálogo muito grande entre treinar e performar, representar e se mostrar, fazer e mostrar o que se faz, e muitas outras reflexões. Acredito que a minha linha de pesquisa tenha nascido dentro desse grupo, com a inteireza de todos os participantes, mesmo que indiretamente.

Outra particularidade que me atravessou, e ainda me atravessa, é a intenção de sempre treinar em lugares diferentes e dialogar com esses lugares de maneiras diversas, o que inclui apresentar nesses lugares, como por exemplo: praças, cachoeiras, na serra, no bambuzal, em uma plantação de laranjas, próximo a pessoas, na plateia e nos corredores de um teatro, dentro de uma casa, sempre em busca de espacialidades não convencionais.

Junto dessa característica do grupo *Movére*, também está a maneira diferenciada da participação do espectador dentro da obra. Nesse grupo o espectador tinha a liberdade de transitar entre as cenas, de estar perto dos atores-dançarinos, de sentar-se no chão ou ficar em pé, de esconder ou de se mostrar, de interagir ou não. O espectador também desenhava nossas ações, poderia ser considerado coautor da obra apresentada. Nossos trabalhos poderiam sofrer dinâmicas diferentes de apresentação por qualquer ação/intervenção por parte dos espectadores.

Evidenciado onde e como nasceu a vontade de trabalhar com treinamento de ator, fui percebendo que treinar não deveria se prender apenas a uma solitude de experimentos em um lugar que ninguém vê. É como se de certa maneira eu estivesse protegida de olhares e críticas quando ninguém me via treinando, mas, quando chegava a hora de exhibir tudo o que fora experimentado, o corpo sofresse transmutações e até mesmo criasse alguns bloqueios. Recordo, por exemplo, de uma prática de corpo em que uma professora dizia para fingirmos que estávamos apresentando para um coreógrafo ou um artista a quem admirássemos. Ela dizia isso para podermos

identificar a prontidão do corpo em cena. Posto isso, eu pensava: para que fingir se eu posso fazer no real!? E, por um tempo, isso ficou quieto em mim. Depois, continuei treinando, ensaiando e apresentando como de costume, trabalhando separadamente cada parte: treino, ensaio e apresentação.

Hoje eu percebo, com mais eficiência, a organicidade de uma técnica presente em uma ação e toda a transformação disso em cena, enquanto cena, ou seja, o treinamento como a própria obra de arte. Estou sempre curiosa para poder entender como resultou determinada ação no corpo no ator, como determinada técnica se transformou em uma cena. É isso o que me motiva quando escolhi pesquisar treinamento de ator e suas potências de criação/presentação/acontecimento/evento.

Então, eu me pergunto: Será que um treinamento de ator serve apenas ao ator de fato? Será que a energia e as formas concebidas durante um treinamento de ator devem permanecer fechadas ou ficarem reclusas entre quatro paredes e apenas entre os artistas participantes? Acredito que a experiência de um treinamento de ator também possua características performativas e o seu roteiro de execução propicia uma nova proposta de concepção artística para ser partilhada com o público. Nessa proposta, tanto ator quanto espectador aprendem algo juntos!

O território do “treinar” é muito mais amplo que um espaço-tempo destinado à realização de exercícios. O “treinar” se configura muito mais como uma postura ética na relação com o corpo, com o espaço, com as relações sociais, com suas próprias singularidades. Um atador deve estar em constante treinamento ou, em outras palavras: um performer deve estar na busca constante de fissurar seus limites de ação procurando uma potência possível de expressão, seja em uma sala de trabalho, seja no ensaio de um espetáculo, seja dentro do próprio espetáculo (FERRACINI, 2007, p. 524).

A partir dessa reflexão e de experiências com treinamento de ator, percebo que o treinamento não se limita apenas ao levantamento de um aparato físico em condições adequadas de execução, prontidão, intenção, equilíbrio, escuta, presença, plasticidade, percepção, controle, tônus, energia, ritmo, voz, entre outros. O treinamento mostra algo, ele também possui autonomia expressiva, logo, treinar também é performar.

Durante o treinamento o ator não está cumprindo a função de representação de um personagem, pelo contrário, as tessituras dramáticas e coreográficas são consequências performativas de acordo com a exposição de si e mergulho nas técnicas. (ROSSENDO, 2016, p.76)

Com isso, busca-se apresentar reflexões que apontem a possibilidade de o treinamento de ator possuir uma estética e poética performativa. O mesmo que propõe atmosferas espaciais, não possui apenas características de obra, mas, também, de “acontecimento”. O treinamento de ator possui uma ação e reação imediata, fisiológica, afetiva e energética. Essas características são visíveis tanto para quem faz quanto para quem vê ou com o treinamento interage.

Apresentando os participantes do treinamento performativo

Esse trabalho propõe, de forma breve, analisar o processo criativo de dois grupos de Teatro (*Movère* e *Farm in the cave*) que, no âmbito de seus procedimentos de treinamento/presentação evocam uma *poiesis* performativa. Prática esta que não se fecha apenas em habilidades técnicas que resultam numa estética particular, e sim, que também alavanca uma potência criativa capaz de transformar o próprio artista, denominado neste trabalho como ator-dançarino, termo que, conseqüentemente, caminha concomitante ao conceito de performer. A escolha dos grupos veio da minha trajetória enquanto atriz-dançarina e performer.

O *Movère*, grupo acadêmico e brasileiro, foi fundado em 2009 pelo Prof. Dr. Adilson Siqueira junto de alguns alunos do Curso de Teatro da UFSJ e integra o Gtrans: Grupo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes, Cultura e Sustentabilidade da Universidade Federal de São João del Rei. A proposta inicial do grupo consistia em realizar um processo de treinamento de ator focando em dramaturgia do corpo, cena, performance e sustentabilidade. Junto ao *Movère* tive a oportunidade de desenvolver uma iniciação científica intitulada “O ator-provocador de si mesmo ou Cenaformação rumo a uma eco-poética” e fazer parte de cinco montagens (duas performáticas e três espetaculares): *Lixeiras* (2009), *Lavadeiras ou Vamos lavar o rio* (2010), *Retratos insustentáveis* (2010-2011), *Escolhos de Zinco* (2011-2012) e *Tu não te moves de ti* (2013).

O *Farm in the Cave*, grupo tcheco e profissional, foi fundado em 2001 pelo diretor Viliam Dočolomanský. O ponto forte do trabalho desse grupo é o teatro físico e sua relação com a música em diálogo com corporalidades e culturas diversas. De acordo com a musicista Juliana Pautilla:

No teatro físico do Farma, a presença do ator está sustentada pelo seu próprio corpo em articulação com as técnicas utilizadas para se expressar. Essa noção pressupõe as subjetividades desse corpo e se interessa por ele não apenas como objeto e produtor de signos, mas como a experiência humana que alimenta o corpo estético. A experiência humana é, antes de tudo, física, corpórea e imprescindível para o corpo-voz, material primeiro da construção da cena. Por meio das vivências no contexto da pesquisa, lidando com códigos diversos e articulando simbolicamente tanto a própria experiência, como certa maneira a experiência do outro, o grupo cria as bases de seu teatro físico. (2013, p.26)

Conheci o teatro físico do *Farm in the Cave* no FIT BH em 2012 quando assisti ao espetáculo e fiz a Oficina Mensagem-Imagem-Ação no 25º Festival de Inverno da UFSJ ministrada por Guto Martins², que era um colaborador direto do grupo.

Aumentando ainda mais o meu querer de pesquisar esse tipo de processo de criação, nesse mesmo ano participei do Workshop *The creation of action and a physical text* na sede do grupo, localizado na cidade de Praga na República Tcheca. Essa vivência me possibilitou conhecer de perto como se desenvolvia a práxis de pesquisa e criação do grupo, fortalecendo ainda mais a minha primeira impressão ao ver uma montagem do grupo: o treinamento de ator em cena. Depois do *Movère*, esse foi o único grupo que, até o momento, me apresentou possibilidades de diálogo com essa ideia de treinamento performativo.

Pensar a Performatividade no Teatro é, sem dúvida, compreender que os corpos³ reais em cena (ou que podem vir a ser considerados a própria cena) não se limitam a uma prática representacional (isso pode ser consequência). O ator não é obrigado a representar papéis ou se apropriar de personas. A presença na prática performativa acaba sendo muito mais importante do que a

²Luis Augusto Martins é artista brasileiro residente em Lisboa, Portugal. É diretor artístico, preparador de elenco (voz e corpo), ator, marionetista e bailarino.

³Corpos dos atores/performers.

representação em si, e se abre para um contato mais direto com o público, convocando o espectador a intervir e a questionar, direta ou indiretamente.

Tendo vivenciado a pesquisa prática de cada grupo, constatei que tanto o *Movère* quanto o *Farm in the cave* possuem alguns procedimentos técnicos e criativos em comum, que dialogam com uma poética e estética performativa. Ao assistir um grupo ou outro é possível perceber o treinamento posto em cena, rompendo ou, pelo menos, mostrando que aquela dicotomia que sempre separou treino e cena é muito tênue. Enquanto se treina, o ator-dançarino tanto pode cuidar de si quanto performar ao mesmo tempo.

De olho no *Movère*

Imagem I – Treinamento Moverianas



Fonte: <http://www.arteesustentabilidade.com/pesquisas-e-acoes>

Movère, em seu processo de pesquisa prática, seguia um roteiro de treinamento baseado em uma sequência de exercícios que integra a dissertação de mestrado denominada “*Busca e Retomada: um processo de treinamento para a construção da personagem pelo ator-dançarino*” desenvolvida pelo coordenador do grupo Prof. Dr. Adilson Siqueira.

Partindo da minha particular compreensão sobre a pesquisa abordada nessa dissertação, o Professor Adilson Siqueira desenvolveu uma sequência de exercícios unindo as ações físicas presentes no campo de preparo do ator no teatro com as frases de movimento desenvolvido por bailarinos na Dança, abrindo espaço para pensar o ator também como um dançarino. O ator pode

não necessariamente possuir as técnicas de um bailarino profissional, mas ele pode fazer um teatro que dança, um Teatro-dança ou um Teatro-físico utilizando sua poesia corpórea.

O treinamento proposto pelo Movère une a preparação pessoal do ator à construção da personagem focando em uma representação não-interpretativa como cena espetacular. A abordagem da Representação Não-interpretativa⁴ rompe com o textocentrismo e propõe uma prática voltada para as ações físicas dos atores desenvolvidas na sala de treino e suas ações que são codificadas para montagens espetaculares. Nesse processo, os atores não interpretam papéis, eles representam ações. Não será meu objetivo detalhar conceitualmente cada parte do treinamento proposto pelo Prof. Adilson Siqueira devido à existência de arcabouço teórico e conceitual desenvolvido pelo próprio autor. Pretendo compartilhar como se desenha essa sequência de exercícios a fim de que se possa compreender como o treinamento de ator-dançarino ganha vida. O esquema estrutural dessa “Busca e Retomada⁵” possui quatro níveis (Preparação, Instalação, Expansão/Conexão e Recolhimento), é o que podemos conferir a seguir:

A) PREPARAÇÃO

1 – Redirecionamento

B) INSTALAÇÃO

2 – Instalação

2A – Equilíbrio/Desequilíbrio e Postura Ativa

2B - Deitar

2C - Espreguiçar

C) EXPANSÃO E CONEXÃO

3 – Amortecedores

3A - Corrida com Parada Repentina

3B -Realizar de pequenos a grandes saltos utilizando os amortecedores

4 – Enraizamento

4B - Deslocar a Cinesfera com a Raiz

5 - Desequilíbrios em “S”

⁴ Esse termo é bastante discutido pelo Professor, Ator e Pesquisador da Unicamp/ LUME, Renato Ferracini, em seu livro *A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator* (2003).

⁵ Estrutura retirada da dissertação *Busca e Retomada: um processo de treinamento para a construção da personagem pelo ator-dançarino*, localizada nas páginas 101 e 102 do referido trabalho.

- 6 - Cantar no “Banheiro”
- 7 - Chapa-Quente
- 8 – Centro
- 9 - Elementos Plásticos
- 10 – Pesquisa vocal com Elementos Plásticos
- 10A - Relação com Elementos Plásticos
- 10B – Relação em grupo, com contato físico
- 11 - Improvisação de Busca e Retomada
- 11A - Improvisação com Elementos Plásticos e Sonoros
- 11B - Improvisação de Busca
 - 1. Busca Individual
 - 2. Busca Coletiva
 - 3. Busca Controlada
 - 4. Busca Livre
- 11C – Improvisação de Retomada
- 12 - Dança da Personagem

D) RECOLHIMENTO:

- 13 – Recolher

A proposta de “buscar e retomar” consiste na ideia de fazer, improvisar, repetir, experimentar todos os exercícios descobrindo maneiras diferentes de caminhar, gesticular, cair, levantar, saltar, se relacionar com o espaço, se relacionar consigo mesmo e com os colegas, ouvir o corpo, observar o som interior e exterior, criar, sacudir, entre outros. “Buscar e retomar”, mas nunca perder os passos descobertos e como fez aquilo, de que forma chegou até aquele movimento. Apenas é preciso deixar o caminho aberto para desapegar de propostas de movimentos que talvez não sejam repetidos dentro da construção espetacular desenvolvida. Essas ações vão para a biblioteca particular de cada ator e podem ser revisitadas quando o próprio ator decidir ou se sentir estimulado para isso.

Outro elemento importante nesse treinamento era a possibilidade de cada ator iniciar o treino sozinho e se encontrar com os outros participantes, porque com a sequência memorizada no corpo, todos os atores conseguiam entrar confiantes para “dançar” e para se encontrarem durante as fases desse treinamento.

04 de abril de 2017

- Treinamento realizado na escadaria da igreja do Alto das Mercês – SJDR/ MG;

- Exercícios de composição com o ambiente/espaço.

O treinamento nos fez levantar algumas questões a respeito do uso de equipamentos individuais de proteção, assim como a necessidade de utilizar roupas extra cotidianas para realizar os treinamentos, já que uma das principais ideias deste é ser visto enquanto treina.

Durante o processo devemos ficar totalmente atentos ao *koshi* e devemos nos preocupar em seguir alguns passos importantes do treinamento (interno) como pré-aquecimento, alongamento, aquecimento etc.

A partir deste treinamento, notamos que é indispensável pensar em composição. Compôr com o espaço e com os movimentos dos transeuntes e dos outros integrantes do grupo. (Diário de Treinamento Externo do Ator-performer e integrante do *Movère* Diego Machado. Material não publicado)

Nesse treinamento proposto pelo *Movère* havia a junção de técnica, energia, tempo, espaço e prática, que geravam uma presença performativa. Nessa práxis performativa é possível visualizar traços condicionados do treino que levam o ator-dançarino a diversos jogos e ambientações. Destaco os mais importantes: mapeamento do espaço, geoposicionamento, relação visual, instalação, fonte de luz e calor, roteiro, intenção, integralização, estratégia, ressonância límbica e contágio gravitacional, consequência estético-performativa.

Segue uma breve explanação sobre os tópicos mencionados:

1. Mapear o espaço: investigar as especificidades do lugar e “experimentar o próprio corpo como medida”.
2. Geoposicionamento: respeitar a identidade espacial. Seus relevos e suas formas, entre outros.
3. Relação Visual: os olhos estão por toda parte. No meu cotovelo, nos meus pés, na minha barriga, entre outros.
4. Instalação: Colocar-se no espaço pronto para iniciar o trabalho.
5. Fonte de luz e calor: conexão com a energia corporal e ambiental.
6. Roteiro: ter conhecimento das técnicas e do caminho a percorrer, assim como o *Ziel* (palavra alemã/ meta que se queira alcançar).
7. Intenção: Qual desejo move o meu corpo? Onde quero chegar com esse treinamento? Para transformar o treinamento de ator-dançarino em uma obra de arte é preciso ter uma intenção.

8. Integralização: para ter condições de repetir:
9. Estratégia: rotas, caminhos, entre outros.
10. Ressonância límbica e contágio gravitacional: Ela é importante porque independente se os atores estão treinando perto ou longe, de frente ou de costas para o outro, próximo ou distante de um público, as ondas energéticas conectam um e outro, ou seja, todos estão integrados. A experiência de um movimento no espaço provoca experiências sinestésicas em quem faz e naquele apenas vê. São estímulos sintonizados pelo corpo e distribuídos pelo espaço. A “ressonância límbica” nos apresenta a possibilidade de lidar com as emoções de todos os envolvidos no treinamento com comprometimento e cuidado, enquanto o “contágio gravitacional”⁶ provoca diferentes sensações e percepções sobre o próprio corpo e corpo do outro.
11. Alteridade: contrastes.
12. Tensão: mudanças energéticas tensionais ou intencionais.
13. Consequência estético-performativa: a junção de todas as etapas do treinamento resulta uma estética performativa.
Repetição: Lançar o meu corpo no espaço seguro de si e de todas as descobertas.

Mesmo que houvesse uma sequência a ser treinada, cada treino ganhava corporalidades diferentes, porque cada exercício experienciado era diferente. Apenas as etapas recebiam nomes para favorecer o entendimento. Assim como temas diversos podem ser desenvolvidos por meio de uma escrita performativa ou, como chamada pelo grupo, de um texto espetacular, o “Treinar” abre uma porta para algo muito profundo que estava adormecido e que pode ser partilhado: você em relação a si mesmo, você em relação ao outro, você em relação ao espaço, você em relação ao mundo.

Esse processo experimentado pelo *Movère* apresenta um jeito de fazer Teatro partindo do próprio corpo do ator: um treinamento que ao mesmo tempo em que preparava seu corpo para a cena, o provocava a investigar suas ações

⁶ Pensamento baseado nas pesquisas de Godard Hubert (1999) sobre gesto e percepção, e análise do movimento.

físicas e vocais, resultando numa estética performativa, que até o momento o grupo denominava como sendo cena espetacular.

De olho no Farm in the Cave

Imagem II – Cena do Espetáculo *The Theatre*



Autor: Guto Muniz / Fonte: Foco In Cena (2012/2013)

Farm in the cave, em seu processo de criação e pesquisa, segue uma identidade musical com contrastes e vibrações, concomitantemente, com corporalidades que ganham o espaço visual. O potencial energético desenvolvido no treinamento do grupo possibilita a construção de imagens e de uma geografia espacial repleta de jogos corporais, com subjetividades e presenças, padrões rítmicos e fluxos energéticos, a fim de alimentar a própria experiência humana (de quem faz e, conseqüentemente, de quem vê).

Na prática o grupo desenvolve um treinamento físico que desperta a voz-corpo, reativa a memória para o movimento, trabalha precisão rítmica musical e corporal, sincronia para adquirir confiança, percepção cinestésica, musicalidade e característica dialógica, vibração e transmissão de vibração, mimeses, imaginação, repetição, partitura (texto do ator), entonação, intenção, memória pessoal e total, sequência de movimentos (corporal e vocal), deslocamentos, entre outros. Há um rigor exigido pelo diretor do grupo e dos atores entre o corpo, a voz e a música. Lembrando que aqui corpo é música e música é corpo.

As principais características do grupo se destacam como:

- 1) O corpo do ator é o ponto de partida da cena. O ator é quem sintetiza a encenação, e pelo corpo em contato com o outro corpo, objeto ou o espaço, anuncia o sentido.
- 2) Exploração corpórea com o objetivo de diluir a hierarquia de determinadas partes do corpo sobre outras e de ressignificar gestos expressivos: falar com as mãos, caminhar na parede ou caminhar deitado, escrever com os pés etc.
- 3) Autoria do ator, na medida em que coloca sua própria expressão vocal e corporal conectada à memória pessoal, desejos de expressão e discurso, no processo de criação e na construção da dramaturgia.
- 4) A ideia de personagem existe, mas é diluída na composição e não é um fim. O corpo-voz do ator em jogo e em relação a outros recursos expressivos (figurino, adereço, objeto) é que define seu papel ou a função dentro da situação.
- 5) Liberdade na fusão e na intersecção de linguagens das artes cênicas (dança, teatro, teatro de bonecos e circo), das artes visuais (vídeo), da Arte *Site-specific* e da música (acústica e eletroacústica).
- 6) O espectador tem papel ativo no espetáculo. Existem espaços de leitura que operam em nível sensorial e energético, por meio do trabalho com o ritmo e o canto, pela vibração corpórea do ator no espaço, no nível da radicalidade corporal. Lyotard (1971, *apud* PAVIS, 2010, p. 80) propõe um modelo energético de efeito sobre o espectador em detrimento da comunicação pelo signo, fazendo uma clara diferenciação entre o *discurso*, que é da ordem do signo linguístico, e o *figural*, que é da ordem da pulsão, do libidinal. É no espaço tensionado entre abstrato e concreto, racionalização e sensação, que se dá a *leitura* dos espetáculos do grupo. Daí o papel do espectador em buscar outros sentidos, não apenas o racional, para a fruição da obra. Especificamente no espetáculo *The Theatre*, como se verá adiante, o espectador faz parte da criação dramaturgic e da encenação.
- 7) A voz é entendida como o prolongamento do corpo e os recursos vocais usados passeiam entre a fala, o canto e uma espécie de palavra entoada, que enfatiza certo tom e o ritmo, porém não chega a ser declamatória. O uso da palavra não é descartado, mas não é a via principal. A palavra é sim usada, porém seu uso é explorado em nível fônico, a partir de entonações e cantos, criando assim uma palavra corporificada que enfatizada a materialidade sonora, a plástica.
- 8) Uso consciente do ritmo e da dinâmica musical na construção de sentido da obra. A corporalidade está conectada à noção de musicalidade.
- 9) De acordo com características do teatro físico apontadas por Romano (2005, p. 21), também no Farma há a tendência para “perspectivas globalizantes e de internacionalização”, por meio da colaboração de artistas de diferentes nacionalidades, temas universais e exploração da fisicalidade como forma de “extrapolar barreiras linguísticas”.
- 10) Treinamento físico-vocal como prática basilar para criação de partituras dos atores e composição do diretor e da dramaturgia. (PAUTILLA, 2013, p. 51-52)

Todos esses procedimentos técnicos utilizados pelo grupo estão presentes em seus espetáculos. . O canto, por exemplo, assume características diversas e é possível ver os corpos vibrando em cena e a musicalidade percorrendo essas corporalidades, sendo os corpos transformados em imagens visuais.

Dois processos de treinamento de ator e algumas similaridades

Nos dois exemplos explicitados, percebe-se que a prática de treinamento se concretiza no espaço do acontecimento performativo. O treinamento torna-se a obra, direta ou indiretamente, e não é mais espetacular apenas, torna-se especular. A construção de todo o sentido dessa poética de treinamento performativo “se concretiza na figura do espectador. É ele que vai fazer uma leitura dupla: no plano do sentido e no plano do performativo”.

Josette Féral (2015), em sua visão estética e artística da performance, afirma que há um duplo no olhar do espectador. Ele é capaz de ver o real e o ficcional, o produto e o processo. Independente do processo de configuração da ação do ator, um enquadramento será feito por parte de quem olha, o que é possível dizer que a teatralidade e a performatividade caminham juntas. Ela diz que não estamos mais vivendo atos espetaculares, e sim, especulares. Há uma imediatidade das ações, e mesmo que mimeses sejam experienciadas, elas não estão naquele plano de imitação passiva, de cópia/ espelho da natureza. As práticas de hoje partem de uma mimese ativa e transmutável, a imitação se transfigura.

Os trabalhos dos dois grupos não se fecham em atores com seus papéis, as ações e seus efeitos falam por si só: os fluxos de imagens corporais, a construção de deslocamentos, sobreposições, justaposição, tecnologia/mídias/vídeos, sons, ritmos, comportamentos, planos, texturas, tensão, estados de presença, voz, tema, entre outros.

Quando o *Movère* e o *Farm in the cave* apresentam seus trabalhos, é possível perceber em suas geografias espaciais e imagens concebidas enquanto se treina, que há ali uma relação sinestésica de sujeito para sujeito, ator e espectador. Não é uma simulação, é um acontecimento de fluxos reais, de corpos reais. É uma integração de todos os elementos que compõem o ato performativo. Na performatividade “a ação já está explícita nos enunciados” (ACÁCIO, 2011, p.17).

A estética da cena performativa vai sendo lapidada aos poucos e o processo (como se faz e como é feito) está aberto. Há aqui uma estética

própria da presença, ou melhor, dos efeitos da presença. Em uma ação performativa, joga-se com os códigos, com as condutas, com a desconstrução dos sentidos, os limites interiores e exteriores são postos em xeque, a linguagem se torna mundo, ou seja, não é única, é plural e global, o real e o ficcional se misturam.

Apresentação, o processo como obra de arte e o espectador com seu olhar duplicado (ele reconhece os momentos do real e da ficção) são dispositivos operativos presentes na Performatividade, assim como suas possibilidades lúdicas e amplas de criação, a qualificação de um evento/espetáculo onde a performance aparece, seja também em seu desempenho, efeitos de presença e efeitos do real, rompendo com a hierarquia da palavra sobre a ação, desafiando o próprio corpo e trazendo novas compreensões do corpo em arte.

A performatividade é um convite à experiência, é um acontecimento, um evento. Ela não busca a representação do mundo, ela é o mundo, com suas artes, seus modos de fazer, com inúmeras possibilidades de leitura e atravessamentos. Ela sugere o conceito de realização cênica através da transformação da obra de arte em acontecimento/evento e como uma experiência estética: a estética do performativo (FISCHER-LICHTE, 2011).

De acordo com pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte (idem, p.14), a estética do performativo pertence à ordem da experiência e se configura nas diversas formas de estar presente em uma realização cênica, no modo como compreendemos e acionamos o corpo, na materialidade das ações, entre o corpo que atua e suas imagens, na palavra escrita ou o que se pode ver a partir delas, nas sonoridades, na comunidade, nas atmosferas criadas, na relação corpo e espaço, nas relações quem faz e quem vê – quem vê-fazendo ou quem fazendo vê-, entre outros.

Todos os elementos utilizados em uma ação performativa têm o seu real valor e importância. Com isso, deixa-se de focar apenas no performer, ele descentraliza, minimizando ou, pelo menos, tentando retirar as hierarquias, porque o performer passa a atravessar todos os pontos de uma performance e os mostra. O espectador, dessa forma, passa a visualizar não apenas um

produto (o espetáculo pronto e finalizado), e sim o mostrar-fazendo, o ator/ ator-dançarino/ performer treinando em cena de forma performativa.

Referências

ACÁCIO, Leandro G. S. **O teatro performativo**: a construção de um operador conceitual. 2011. Dissertação (Mestrado em Arte) – Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

PAUTILLA, Juliana. **Corporalidade e musicalidade na poética do estrangeiro do *Farm in the cave***: inspirações brasileiras no espetáculo The Theatre. 2013. Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes– Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução de J. Guinsburg. 1ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 197-210. 2009.

FISCHER – LICHTÉ, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. Annablume, 2015.

SCHECHNER, Richard. 2006. “**O que é Performance?**”, em **performance studies**: na introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

SIQUEIRA, Adilson Roberto. **Busca e retomada**: um processo de treinamento para a construção da personagem pelo ator-dançarino. Campinas, SP: 2000 [s.n.]. Dissertação (Mestrado em Artes Corporais). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.